



GÖTEBORGS UNIVERSITET
Institutionen för språk och litteraturer
Spanska

LEER ES UN VIAJE

Un análisis cognitivo de los mundos imaginarios de
Ana María Shua

Lovisa Dragstedt

Kandidatuppsats
VT 2009

Handledare:
Andrea Castro

LEER ES UN VIAJE

Un análisis cognitivo de los mundos imaginarios de Ana María Shua

**Lovisa Dragstedt
2009**

INDICE

Prólogo.....	1
1. Introducción.....	1
2. Presentación de Ana María Shua y el género del microrrelato.....	3
3. La lingüística cognitiva y su aplicación al análisis de la literatura.....	5
3.1 Deíctica cognitiva.....	6
3.2 Esquemas cognitivos.....	7
3.3 Mundos discursivos y espacios mentales.....	8
3.4 Metáfora conceptual.....	9
4. Análisis cognitivo del cuento número uno: La hora de las gaviotas.....	10
5. Análisis cognitivo del cuento número dos: La caída del mundo.....	14
6. Análisis cognitivo del cuento número tres: Encuentro clandestino.....	20
7. Discusión final.....	27
8. Bibliografía.....	31

Prólogo

Un buen día estaba yo hojeando una recopilación de textos escritos por autoras hispánicas, y se me abrió una página donde mi mirada cayó sobre lo que a primera vista parecían ser poemas breves. Empecé a leer los fragmentos, y su impactante extrañeza enseguida me llamó la atención. Tan absurdas pero razonables y cargadas de sentido me hablaban esas frases, un mundo nuevo que me había desvelado. Cogí aquel libro de contenido tan precioso, y luego busqué otras obras por la autora de los mismos microrrelatos que me habían hechizado: Ana María Shua.

Shua transmite su poesía jugando con los límites entre lo real y lo fantástico. La ambigüedad y el humorismo se entrelazan muchas veces, y la duda entre la seriedad y la ironía sumerge al lector en emoción. Esa relación que existe entre el lector y el texto es lo que me intriga, la relación nacida de la forma que interpretamos los mundos literarios y por ciertos patrones del texto que estimulan la cognición que convierte las palabras escritas en emociones. Puesto que la interpretación emotiva es un producto subjetivo, no sería abarcable definir el infinito mar de posibles explicaciones que ofrece cada lector. Pero en la ciencia cognitiva he encontrado unas teorías que buscan comprender los procesos cognitivos de las personas en su interacción con el mundo, y tal vez puedan aclarar la manera en la que percibimos y nos emociona la literatura.

1. Introducción

La ciencia cognitiva ve la estructura del lenguaje basada en la experiencia corpórea del mundo exterior. Se hace interesante aplicar esta idea a textos con contenido fantástico o surreal para averiguar cómo se entendería la percepción y la comprensión de los mismos. Todavía más interesante sería averiguar si las teorías cognitivas tienen el potencial de aclarar por qué algunos aspectos del texto pueden afectar emocionalmente al lector.

Con este trabajo me propongo estudiar unos microrrelatos de Shua de contenido fantástico según las teorías cognitivas para averiguar: ¿Cómo se explicaría la interpretación de los mundos imaginarios por parte del lector? ¿Se puede explicar por qué ciertos elementos del texto son capaces de evocar emoción?

En este estudio voy a analizar tres microrrelatos del libro más reciente de la escritora, *Temporada de fantasmas* (2004). Estos textos aportan mundos no conocidos y son enriquecidos

por un lenguaje metafórico y surreal.

Según lo que he podido observar, el estudio de la literatura a partir de la lingüística cognitiva no es un campo muy explorado. Creo que este enfoque tiene gran relevancia y que puede aportar ideas interesantes a la crítica literaria, dando importancia al proceso de leer y el contexto que este implica: el viaje mental del lector condicionado por su equipaje personal y sociocultural. Los trabajos y referencias del tema que he encontrado son todos de origen inglés, y esto conlleva efectivamente muchos términos en esta lengua. He preferido traducir al castellano algunos de los términos, mientras que otros aparecen en este trabajo en su idioma original por la claridad de su significado y sus connotaciones no fácilmente traducibles. La principal fuente secundaria es *Cognitive Poetics* de Peter Stockwell, simplemente porque es el único libro que he encontrado que aborda el tema ampliamente. Para la ejecución de mi trabajo, me apoyaré en sus explicaciones de las ideas de la lingüística cognitiva, y en sus ejemplos de su aplicación al análisis literario, lo que él llama la **poética cognitiva**.

El trabajo ha conllevado varias dificultades. Con el propósito de, como primer paso, informarme bien sobre el abanico entero de teorías cognitivas y estudiar su aplicación al análisis de la literatura, me encontré con un gran desafío desde el principio. Mi interés por estas teorías me provocó el querer bucear profundamente en todas para no perder información necesaria, lo cual bastante rápido se comprobó arduo por lo vastas que son las teorías. Concentrándome en el análisis mismo de los microrrelatos, pude así descartar las partes no necesarias y enfocarme en lo que me parecía relevante para el análisis. Con esta nota, reconozco que la limitación sin duda haya excluido áreas interesantes del análisis cognitivo, el estudio de las cuales dejo para otro investigador.

Para aclarar mi motivación para estudiar el género del microrrelato, y en particular la obra de Ana María Shua, empiezo el trabajo con una presentación del género y de la escritora. Seguidamente hago una breve explicación de los aspectos relevantes de la ciencia cognitiva que fundamentan el siguiente análisis de los relatos. Son cuatro teorías cognitivas divididas en el mismo número de subcapítulos, introducidos por un breve repaso de la aplicación de la lingüística cognitiva al análisis de la literatura. El cuerpo del propio análisis consiste en tres capítulos donde analizaré tres relatos de Shua respectivamente. El trabajo se cierra con la conclusión y finalmente la bibliografía.

2. Presentación de Ana María Shua y el género del microrrelato

Shua reconocía su afición a la escritura joven de edad, y su primer libro publicado fue uno de poemas, *El sol y yo*, cuando Shua tenía tan solo 16 años. Por hechos ajenos y los fluctuantes caminos de la vida, ha escrito textos de varios géneros, cubriendo cuentos, novelas, guiones de cine y televisión, artículos periodísticos, memorias, libros de humor y literatura infantil, hasta que descubrió los microrrelatos (*El río* 307).¹ Según Shua misma, quizás sea el microrrelato su género preferido. “En cuanto escribí el primero, sentí que ése era mi terreno, mi hábitat natural, lo que más espontáneamente nacía en mi cabeza” contempla en una entrevista de 1998 con Rhonda Dahl Buchanan (308). “Creo que mi interés en la poesía se lee también en mis cuentos brevísimos”, afirma (307). Sin embargo, componer un microrrelato adquiere algo más que un simple sentido poético. Es imprescindible una agudeza mental para lograr comunicarse con ese lenguaje velado. Shua critica con sentido del humor. La fantasía y la genialidad de sus microrrelatos pueden apreciarse por un público joven, pero las insinuaciones y las observaciones del ser humano se dirigen a lectores astutos.

El género llamado entre otras cosas *microrrelato* tiene sus raíces en toda narración de corta extensión a lo largo de los tiempos. El fenómeno al cual se refiere en la actualidad surgió según Fernando Valls hace tres décadas en el lado oeste del Atlántico a finales de los setenta (17). Más adelante se han revalorado como microrrelatos textos anteriores a esa fecha, tanto de autores españoles como latinoamericanos, aunque los últimos siguen siendo los pioneros. A pesar de su desarrollo como género, éste no es de ninguna manera fácil de catalogar. No se trata de un tipo de textos que siguen unas pautas establecidas, sino más bien es cuestión de textos que comparten algunas características. Mucho en común tienen los cuentos breves con la poesía, salvo que en toda ocasión es prosa y nunca regulada por medidas métricas. Fragmentos, aforismos y reflexiones son otras alegorías descriptivas.

A mí me gusta la comparación con una imagen; un cuento que cabe en una sola página y que se puede percibir con un vistazo antes de leerlo obliga al lector hacerse una idea de su contenido. Esta primera impresión crea una cierta expectativa que le mantiene atento al lector en su búsqueda de sentido entre lo absurdo y lo fragmentario del texto.

Quiero señalar algunas características principales de los microrrelatos, con el fin de

¹ Buchanan, Rhonda Dahl (Editora). *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. La organización de los Estados Americanos, 2001. Citado en nuestro trabajo como *El río*.

esclarecer los motivos que los hace interesantes como objeto de estudio.

La concisión de los relatos provoca la exigencia de una compleja estrategia compositiva y extrema precisión del lenguaje para, en un espacio tan corto, lograr evocar tanto sentimiento y sentido. Tanto como la elipsis es inevitable, la sugerencia está siempre presente y aumenta la sensación global que deja el texto.

El título es otra parte importante que puede desvelar un tema tratado en el cuento, ya que todos los temas no suelen ser expresados literalmente en el cuerpo del texto. Este tema puede a su vez sugerir variadas interpretaciones y significados. Las cualidades fantásticas que ponen a la inversa las leyes físicas y el estado real del mundo que conocemos, las metáforas y las paradojas irresolubles son también propiedades significativas. Las últimas poseen poder de sorprender y provocar reflexión, siendo la sorpresa una función importante del microrrelato.

Los tópicos tratados incluyen frecuentemente otros géneros literarios, tanto como textos extra-literarios como el manual, la receta o las alegorías filosóficas. De allí definimos otro rasgo que es la intertextualidad. La ironía en las narraciones es un componente que añade genio y complejidad a las observaciones. “Sus palabras esconden una provocación en cada línea, una burla tras cada giro, un ataque a las convenciones en cada texto”, dice Francisca Noguero Jiméñez sobre los microrrelatos de Shua (*El Río* 195). También lucen los ejemplos donde se reescriben mitos populares y temas de horror o enfermedades. Las alusiones de las historias abren incontables puertas para la imaginación, y ya se trata de algo donde cada interpretación es correcta y hay sitio para miradas múltiples. Veremos como la poética cognitiva confronta esto, ya que propone teorías que intentan tomar en cuenta factores individuales y culturales en la interpretación.

Mi propia reacción al leer los cuentos es algo como un relámpago de emoción y sabiduría, que deja mi mundo tambaleando al borde de lo lógico y lo surreal. Ahora pasaré a hablar de las teorías de la lingüística cognitiva cuya filosofía también abre camino a nuevas perspectivas y otras maneras de comprender el mecanismo de percepción del mundo. Curiosamente lleva también unas tres décadas de existencia, igual que el microrrelato.

3. La lingüística cognitiva y su aplicación al análisis de la literatura

La ciencia cognitiva parte de la idea de que nuestra experiencia física forma nuestra manera de pensar e interpretar el mundo. La percepción del mundo exterior sienta así la base de la cognición, que correspondientemente desarrolla estructuras de catalogar y nombrar. El lenguaje se entiende, igual que la percepción y las emociones, no como una facultad cognitiva autónoma, sino como parte de un único centro cognitivo. Esta globalidad se refleja en las teorías de la lingüística cognitiva donde se analizan las palabras según el contexto en que se encuentran, tomando en cuenta tanto elementos socioculturales e individuales como los diferentes aspectos del lenguaje. Confrontadas estas ideas con los mundos imaginarios e hipotéticos de Shua, estudiaremos los elementos de su lenguaje para averiguar cómo las teorías cognitivas explicarían su interpretación.

En el libro clave *Cognitive Poetics*, Stockwell cubre los variados aspectos cognitivos y su contribución a la crítica literaria. Señala que la poética cognitiva ofrece nuevas ideas de categorización (6), que al analizar un texto intentan tomar en cuenta todo el contexto, incluido al lector mismo. La teoría convencional de la crítica literaria que nos puede iluminar sobre cultura, historia y estilos lingüísticos sigue siendo primaria para Stockwell, pero este investigador quiere mover el foco hacia el enlace entre el lector y el texto. Con este fin, nos propone una manera de entender el proceso de leer, con un pie en la lingüística cognitiva y el otro en la psicología cognitiva, cuyas teorías sistematizan los procesos mentales que obran para interpretar y dejarse afectar por textos literarios. El enfoque propuesto intenta explicar cómo el lector interpreta los elementos del texto, partiendo de ideas y estructuras cognitivas. El concepto de la emoción es descrito por Stockwell como “un punto obvio donde se encuentran la literatura y la cognición”² (171), un punto que a menudo constituye la principal atracción por la lectura. La evasión y los efectos emocionales no son tan solo facultades extra-textuales, sino que al leer el lector activa el texto con su motivación emocional (172), y forma así parte de la dimensión emocional del texto.

Las investigaciones de Stockwell contienen un amplio rango de teorías cognitivas donde cada una se ve más adecuada para el análisis de cierto tipo de texto, y allí tropieza con las capacidades de las teorías tanto como con sus límites. Uno de los retos, todavía sin ser muy confrontado, es el intento de explicar qué cualidades de un texto pueden causar efectos

² “An obvious point where literature and cognition meet”

emocionales. La teoría cognitiva empleada para este destino, se basa en la capacidad del lector de desarrollar empatía hacia los personajes del texto y simular el contexto mentalmente (172).

Las teorías cognitivas son dinámicas con muchas posibilidades de exploración, acorde con otra base de la lingüística cognitiva: que el conocimiento del lenguaje surge del uso del mismo y está en constante desarrollo. Asimismo, es un trabajo complejo analizar literatura según estas ideas, ya que las posibles entradas son muchas. Por la misma razón no voy a presentar aquí todos los aspectos de la poética cognitiva, sino que me limitaré a facilitar la comprensión de las funciones que veo relevantes para seguir el análisis de los microrrelatos.

3.1 Deíctica cognitiva

Las diferentes perspectivas de persona, lugar y tiempo que podemos encontrar en un texto son marcadas por los deícticos. Son las palabras claves que en un principio nos proyectan al mundo literario e indican el **centro deíctico** enfocado. Los pronombres orientan al lector que entiende la historia según la perspectiva del centro deíctico. Para la idea cognitiva de la personificación de la percepción, la deixis es fundamental (Stockwell 41). Nos permite, según la perspectiva tradicional, identificar los diferentes roles de un texto literario, como el autor, el narrador y los personajes. La perspectiva cognitiva profundiza en el tema y explora cómo el lector atraviesa estos roles mentalmente, es decir, explora el proceso mental del lector al imaginarse y entrar en la perspectiva del rol enfocado en el texto.

El desplazamiento de un centro deíctico a otro se manifiesta como un proceso cognitivo donde el lector proyecta la perspectiva a otro lugar, tiempo o persona, dentro del mundo construido mentalmente por el texto. Esto se conoce como la Teoría del Desplazamiento Deíctico, **DST** (Stockwell 46). Cada perspectiva, que el lector ve virtualmente, pertenece a un campo deíctico que incluye todo el contexto y los conocimientos del personaje, del tiempo, o del lugar en cuestión. Al cambiar la perspectiva, el lector viaja en estos campos virtuales. En un **empujón** (*push*) el lector sigue al narrador cuando por ejemplo cuenta un recuerdo o sueño, es decir, que sale de la historia principal y entra en el sueño. Cuando en cambio el lector sale de un centro deíctico, lo hace con un **salto** (*pop*), por ejemplo cuando el personaje deja de soñar y vuelve al tiempo actual, o el lector mismo cierra el libro. Así se puede interpretar los diferentes campos y perspectivas virtuales que el lector experimenta a lo largo del mundo literario.

Veo aquí la posibilidad de analizar e identificar la causa de las emociones que el texto provoca en el lector al entrar éste en la perspectiva de los diferentes personajes del texto e

identificarse con ellos. Pueden producirse resultados chocantes para el lector al acercarse a un personaje literario con ideas muy diferentes a él mismo. Por ejemplo al leer un libro como *American Psycho*, el lector puede experimentar sensaciones incómodas cuando, según el proceso de identificarse con los personajes, construye y revive mentalmente los pensamientos y actos amorales del protagonista.

3.2 Esquemas cognitivos

La literatura tiene un poder difícil de palpar, que es el de comunicar un mundo más rico y detallado fuera de las palabras de la página. Los escenarios y situaciones narrados se perciben más complejos que el discurso expresado, y subjetivamente distintos por cada lector. Al interactuar la mente con el texto, se lleva a cabo un proceso donde las experiencias y los conocimientos de cada lector producen un resultado individual del escenario imaginario y su contexto.

Los esquemas son intentos de llenar estos contextos y explicarlos lo más detalladamente posible. Son por parte imágenes conceptuales, y por parte guiones conceptuales que desarrollamos para negociar las situaciones (Stockwell 77). Estos no son para nada establecidos ni constantes, sino que son dinámicos y cambiantes acorde con nuestras experiencias. Cuando seguimos el guión de ‘ir al supermercado’, sabemos lo que incluye este proceso, todos los elementos que hay, lo que vemos, lo que la gente dice, lo que vamos a hacer, comprar en este caso, y el resultado que suele haber. De esta forma se anota comportamientos de diferentes situaciones en nuestra vida, que en realidad son fenómenos socioculturales. Cuando una costumbre no sigue su esquema normal, puede haber choques culturales u otra confusión. En un texto, explica la utilización de palabras como “aunque” o “pero”. Por ejemplo, “Fuí al supermercado, pero no compré nada”. El “pero” es lógico aquí, ya que según nuestro guión de ‘ir al supermercado’, vamos con el plan de comprar alimentos.

Cuando una situación rompe con un esquema esto puede resultar en dos posibilidades: o adjuntas la nueva información a tu esquema existente, o, si la nueva información es lo suficientemente extraordinaria, te obliga a modificar los hechos o relaciones del esquema, lo llamado **tuning** (Stockwell 79). En la literatura, encontrarse con una disrupción de esquema puede provocar efectos sorprendentes. En el caso de la fantasía de Shua, puede explicar parte de su poder de sorprender, refrescar y hasta cambiar las ideas del mundo del lector.

3.3 Mundos discursivos y espacios mentales

La mente humana es ingeniosa en su capacidad de imaginar lugares, sucesos y personajes ficticios como si realmente existiesen. La poética cognitiva busca explicar cómo el sentido de una obra literaria se procesa en la mente del lector como una proyección de un mundo virtual. Las palabras y frases evocan espacios mentales, que pueden o no corresponder con los conocimientos que tenemos del mundo actual, la realidad como la conocemos, llamado el **espacio base** (Croft y Cruse 33). Siempre suponemos que un texto parte del espacio base si este no lo niega, y en este caso se dice que las afirmaciones del texto refuerzan nuestra idea del espacio base. La otra opción es que se trata de un mundo inventado, el cual proyectamos mentalmente como un espacio nuevo. Sin embargo, las historias ficticias tienen que seguir algún orden para convencer. Las declaraciones descriptivas de un mundo imaginario necesitan cumplir con unas normas y con la condición de ser no-contradictorio para que sea percibido como un **mundo posible** (Stockwell 93). Es decir, un mundo virtual puede contener propuestas no verdaderas en el mundo real, pero funciona porque no se contradicen. Si en un mundo posible se dice que “la hormiga es el animal más grande” no puede a la vez ser “el animal más pequeño”. En la literatura de Shua, aparecen paradojas que no pueden pertenecer a un mundo posible, y que pueden provocar incredulidad y confusión en el lector.

Una vez que un autor a través de sus frases crea un cierto mundo literario que tiene sus propiedades lógicamente descritas, este ya es establecido como un **mundo discursivo** (Stockwell 93). El lector interpreta sus dimensiones cognitivas de manera igual que las del mundo real, convirtiéndolo en una realidad proyectada. Con otras palabras, se utilizan los mismos mecanismos mentales para construir el mundo imaginario como para entender el mundo real.

Cuando hablamos de otros tiempos o lugares, utilizamos espacios mentales adonde rastrear relaciones, cosas y procesos. Marcados por las preposiciones espaciales y metafóricas que funcionan como despegues, como por ejemplo “en 2000”, “en la luna”, “en matemática”, “en el evento de ataque”, construimos espacios cognitivos con todos los conocimientos que poseemos sobre ellos basados en nuestras creencias, deseos e hipótesis (Stockwell 96). Al utilizar estas representaciones para recordar, imaginar o describir, creamos un espacio proyectado, de la misma forma que desarrollamos los espacios ficticios al leer una historia.

Algunos de los relatos de Shua son mundos discursivos que contienen una mezcla de conocimientos de diferentes espacios proyectados al otro nuevo, lo cual se analiza según la

teoría cognitiva, **blending theory** (Croft y Cruse 39). El proceso empieza con un **cross-space mapping**, un traslado de contrapartes de los dos espacios a un nuevo **espacio hipotético** (*hypothetical space*). Las propiedades reales que se llevan desde el espacio base se reflejan en un **espacio genérico** (*generic space*). Finalmente se mezclan todos los espacios en un cuarto **espacio mezclado** (*blended space*) que contiene la estructura y los elementos trasladados (Stockwell 98). Como antes he mencionado, Shua mezcla en sus cuentos ideas y frases de otras obras literarias, tanto como estilos o estructuras. Esta teoría facilita analizar los impactos provocados por la intertextualidad y la interpretación de los mundos imaginarios.

3.4 Metáfora conceptual

Las metáforas son tradicionalmente asociadas con poesía y literatura, pero los lingüistas cognitivos señalan su aparición en el habla diario. Los cognitivistas asientan que el pensamiento tiene una naturaleza metafórica, y que es una forma básica de funcionar de la mente humana (Evans y Green 286). Según la teoría de la metáfora conceptual que es descrita por Stockwell (109), las metáforas parten de ideas conceptuales que se basan en la experiencia humana. Muchas son producto de la cultura y la sociedad y son compartidas por grupos culturales. La metáfora conceptual funciona como una base desde la cual se crean diferentes expresiones metafóricas y asimilaciones. El habla diaria está repleta de expresiones coloquiales que actúan como metáforas por sus rasgos comparativos y no-literales. Algunas de estas ideas son tan poderosas que se convierten en maneras naturales de ver el mundo y generan **metáforas conceptuales** como por ejemplo BUENO ES ARRIBA y consecuentemente MALO ES ABAJO (las metáforas conceptuales se escriben de esta forma). Éstas, a su vez, dan a luz a varias expresiones, entre otras tenemos “estar por encima de algo” y “tocar el cielo” que tienen como base la metáfora conceptual BUENO ES ARRIBA. Un tema para explorar aquí sería: ¿si identificamos una metáfora conceptual en un texto, puede ésta a su vez crear ideas nuevas e influir en cómo percibimos otras partes del texto?

La metáfora supone dos dominios conceptuales, la fuente y la meta. Desde la primera se trasladan ciertas propiedades a la segunda, lo que la ciencia cognitiva llama **mapping** (Stockwell 107). Este proceso es similar al *blending theory* de los espacios mentales. Las propiedades trasladadas pueden ser muy obvias, en tal caso se percibe la metáfora como muy clara y explicativa. Otras veces ocurre que uno de los dominios cognitivos no es expresado literalmente, lo que normalmente pasa en poesía o lírica. Stockwell se refiere a este tipo de metáfora como metáfora invisible (107). Una metáfora invisible requiere una interpretación

creativa y supone más esfuerzo pero conlleva un efecto gozoso y bello al entenderse. Shua utiliza a menudo estas metáforas ricas que dejan mucho para interpretar.

Para analizar las asociaciones de una metáfora, hay que tener en cuenta que los significados de los conceptos no se encuentran tan solo en las palabras descriptivas, sino en modelos cognitivos compuestos a su vez por varias palabras (Stockwell 32). Todo lenguaje se extiende como una red en la mente, estructurado por categorías con modelos cognitivos que se influyen entre sí. Puede ser un complejo juego definir las implicaciones de una metáfora, ya que son formuladas socioculturalmente, apoyadas en modelos cognitivos, y en cada contexto hay interpretaciones subjetivas y variadas.

Indudablemente las emociones son subjetivas, ¿pero tal vez las connotaciones de las metáforas de Shua sepan revelar las fuentes de las emociones provocadas?

4. Análisis cognitivo del microrrelato número uno: La hora de las gaviotas

LA HORA DE LAS GAVIOTAS

ES LA HORA de las gaviotas, los turistas se están retirando con el sol y quedan sobre la playa los detritus que señalan su paso: vasitos descartables, bolsas de plástico, latas vacías, pomos de bronceador sin tapa, hebillas rotas, palitas de juguete torcidas, papeles con restos de mostaza o mayonesa y una hermosa mujer, acostada boca arriba, que alguien se ha dejado olvidada sobre la arena, un poco triste porque sabe que pronto será borrada por las olas.

(Temporada de Fantasmas 117)

Lo primero que noto al leer este cuento brevísimo es que tan solo consiste en una frase, lo cual limita considerablemente la posibilidad de que eluda a más de un espacio mental, lo que iré estudiando abajo. Contiene además una metáfora con propiedades fantásticas, que es el eje del texto y su interpretación y efecto será el principal enfoque del análisis.

El escenario es introducido por una deixis temporal “la hora de las gaviotas”, una expresión que coloca el tiempo del centro deíctico. No orienta el tiempo en el sentido cronológico, fijando una hora, un día o un año, sino la expresión es un compuesto para mí desconocido pero que invita a imaginar un escenario lleno de gaviotas. Aún así implica que se trate del atardecer, ya que las gaviotas suelen salir cuando baja el sol. La misma deixis temporal es a la vez **el constructor espacial** (*space builder*), lo que según Stockwell es una expresión que abre un espacio cognitivo (97). Como lector proyecto mentalmente el espacio, e iré completándolo con

la información que siga.

Enseguida entran otros participantes: los turistas que se están yendo de la playa. “La playa” es la deixis espacial que sienta el lugar del centro deíctico, un sitio del cual ya tengo un esquema cognitivo establecido, y por lo tanto se hace obvio que el espacio cognitivo que estoy proyectando es un refuerzo del espacio base, la realidad como yo la conozco. El espacio mental que construyo se arranca entonces con la deixis temporal y toma más forma con la deixis espacial, creando así una contraparte de la realidad. En mi esquema de ‘ir a la playa’ están las cosas mencionadas en el cuento: gaviotas, turistas, el sol, y también arena, toallas, el mar salado y el cielo azul. Mi esquema también consiste de actividades que suelo impartir en la playa y las cosas que me puedo llevar para pasar el tiempo, por ejemplo: una pelota, cartas de juego, un libro, bebida de lata, comida en bolsas de plástico y crema protectora para el sol. Asimismo, no asombra que “quedan sobre la playa los detritus que señalan su paso”, ya que esto se puede ver a las tardes en una playa desierta. La manera de dejar restos en la arena en realidad no corresponde con mi propio esquema de comportarme, pero se trata aquí de la imagen de una playa y no con la manera individual de comportamiento. Lo importante es que hasta aquí el texto no sorprende.

El cuento rompe de repente con mi esquema de manera chocante, proponiendo que alguien se ha dejado olvidada una hermosa mujer, acostada boca arriba, sobre la arena. Aquí se introduce otro deíctico temporal “se ha dejado”. Me empuja hacia un tiempo atrás en la historia pero se preserva la perspectiva del narrador y el lugar. Proyecto, acorde con la descripción, otro espacio mental donde un grupo de gente se retira de un día en la playa, y sin darse cuenta se olvida de llevarse una mujer que se queda tumbada en la arena. Ya vemos que los diferentes tiempos verbales tienen el poder de abrir otro espacio nuevo, y que así tan solo una palabra logra evocar la base de un mundo virtual.

Esta ocurrencia por una parte no corresponde con mi esquema de ‘ir a la playa’, según el cual una mujer podría quedarse dormida en la arena en la puesta del sol, pero en tal caso como una persona humana y no dejada atrás como un objeto inanimado por su compañía playera. Aquí estamos ante una disrupción de los límites habituales de mi esquema. Sin embargo, no me obliga a modificar el esquema, lo que solo haría al encontrarme con la misma situación del texto en una playa real. En este caso sé que estoy leyendo un texto de fantasía, y acepto la información pero, que no obstante, rompe con mi esquema. Este puede provocar un efecto emotivo en el lector, además de la sorpresa que causa.

Después de contar lo sucedido, el narrador insiste en que es triste porque la mujer “sabe que pronto será borrada por las olas”. La afirmación funciona como un tipo de paradoja que pone en duda lo que realmente debería de ser triste de la acción según mi esquema: lo inhumano y cruel de tratar a una mujer como a una muñeca. Y allí entramos en la alusión metafórica.

Lo que en primer lugar se destaca en la frase es el uso de la palabra ‘mujer’, que no corresponde con el modelo cognitivo de ‘mujer’. Este incluye facultades como por ejemplo: es humana, es reproductiva, es comunicativa y es emotiva. Sin embargo, se implican en el cuento cosas opuestas a éstas donde la mujer toma propiedades inanimadas: no se puede mover, no puede hablar, no puede sentir como una humana. Le pone un poco triste su muerte próxima, pero solo un poco, y no parece que le desagrade demasiado el haber sido olvidada. En el texto, no parece ser una anomalía una mujer “borrada” y “dejada”. Hacia el final del relato, la mujer es el último objeto mencionado que ha sido dejado atrás por los turistas. Es igualada con los demás detritus en la playa. Como esta visión no corresponde con el modelo cognitivo de ‘mujer’, me incita a interpretar la palabra como una metáfora.

Dicho arriba, la metáfora se construye con una fuente y una meta. En algunos casos son expresadas la meta y la fuente, y allí la pregunta sería qué propiedades son asimiladas por la meta. Sin embargo estamos aquí ante lo que Stockwell llama una metáfora invisible, donde tan solo una parte de la metáfora es denominada, la mujer meta. Por lo tanto hay que analizar las propiedades de la mujer en el texto para acertar una fuente probable. Según las propiedades que antes he destacado, la fuente podría ser una muñeca desde la cual se traslada las propiedades a la mujer meta. Similar al proceso de *mapping* en espacios mezclados, *blending theory*, el espacio base (la muñeca) comparte las propiedades propuestas arriba del espacio enfocado (la mujer), las cuales componen un espacio genérico. Finalmente tenemos el espacio mezclado, donde la muñeca y la mujer se funden en una metáfora. Las propiedades trasladadas sugieren la metáfora conceptual, LAS MUJERES SON OBJETOS. No tienen valor equivalente a una vida, son para usar, no pueden sentir.

También se me ocurre otra metáfora conceptual que forma un temático del cuento, LOS HUMANOS SON INSENSIBLES, aunque sin ser expresada lingüísticamente. Stockwell llama **megametáforas** a las metáforas conceptuales que impregnan un texto entero y puede aparecer varias veces y en diferentes expresiones (111). En este caso, es fundada por el comportamiento de todos los personajes en el cuento, incluso la mujer a quien no le alarma demasiado su situación. Los que dejan atrás a la mujer refuerzan aún más esta idea. Son crueles,

despreocupados, duros, egoístas. Solo les podemos conocer a través de sus actos de dejar basura y una compañera suya atrás, pero estos actos comunican. No aprecian a sus compañeros, no aprecian la naturaleza. Son ignorantes. No respetan a las mujeres. Porque también hay que destacar que la persona olvidada es una mujer, y no un hombre. Con el maltrato que ha sufrido, y que sufre, la mujer a lo largo de los tiempos y en diferentes sociedades, se puede entender el cuento como una protesta contra la sumisión femenina.

Volvamos un momento al título del cuento, “La hora de las gaviotas”. El modelo cognitivo de ‘gaviota’ incluye su manera de picotear basura expuesta. Este conocimiento empeora aún el destino miserable de la mujer olvidada, y refuerza la idea de la insensibilidad humana. La frase también implica que ‘la hora’ pertenece a las gaviotas, y por lo tanto ellas la tienen bajo su control, desenfocando así a los demás personajes en el texto. Después de destacar la metáfora conceptual LOS HUMANOS SON INSENSIBLES, se puede pensar que quizás el narrador quiera advertir este rasgo de la raza humana en comparación con los animales, representados aquí por las gaviotas: tal vez los animales nos vencerán y tomarán el control si no cuidamos más de la tierra.

Parece obvio que el relato tiene poder de emocionar al lector. La pregunta consiste en ¿cuáles son los factores que pueden producir emoción? Stockwell hace referencia a Oatley quien describe la empatía literaria como un proceso de simulación, donde el lector se identifica con el personaje y su perspectiva (172). *Identificar* quiere decir construir mentalmente los planes y las metas del personaje y asumir el efecto emocional acorde con la evolución del plan, de la misma forma como en la vida real. Ya he explicado la función de la deixis de provocar que el lector lleve a cabo este proceso. La empatía literaria es igual que la empatía que puedes sentir por una persona real, ya que en los dos casos se trata de una simulación. No parece difícil aplicar esta teoría al relato. En este caso se trata de una perspectiva en tercera persona, donde el narrador primero anota cada objeto material en el escenario, para finalmente llegar a la única persona presente en aquel lugar despejado de humanos. El hecho de que es la protagonista del cuento, más el aparente contraste y la comparación con lo material y su rol de víctima, hace probable que el lector desarrolle empatía por la mujer. Esto a su vez puede evocar más emociones. Hasta aquí llega el análisis de la influencia emocional que pueda tener el texto en el lector. Las emociones del último están fuera de nuestro alcance en este estudio, pero para poner algunos ejemplos, podrían ser de tristeza, ira y aversión.

También se nota aquí que la metáfora funciona como un despegue emocional. Los

cognitivistas llaman **figura** a un elemento que se destaca del texto de alguna forma, en contraste con el fondo que suele constituirse por información descriptiva y no dinámica (Stockwell 14). Las figuras tienen poder de impactar y evocar emociones por su naturaleza sobresaliente. En este caso se difumina la metáfora con la disrupción del esquema, añadiendo así el elemento de sorpresa.

Las dos metáforas conceptuales también conducen a evocar emoción, aunque lo hacen de una manera más suave. Son ideas subyacentes del texto, y la megametáfora LOS HUMANOS SON INSENSIBLES podría entenderse como la fuente de la impresión global que el texto comunica. Tal vez pueda también explicar el enlace emocional que tiene el lector con el texto, incluso en el caso en que este no haya distinguido la metáfora conceptual propiamente dicha, sino tan solo como una sensación del texto.

5. Análisis cognitivo del microrrelato número dos: La caída del mundo

LA CAÍDA DEL MUNDO

LOS INDIOS KOGI o cogui vivían sobre la falla de Bucaramanga-Santa Marta, en Colombia. Su inestable supervivencia estaba amenazada por constantes movimientos sísmicos. Para ellos, el mundo era un huevo grande y pesado sostenido sobre cuatro vigas por cuatro hombres forzudos. Cada vez que uno de los portadores, agotado, cambiaba la viga de un hombro al otro, se producía un terremoto. Para preservar el precario equilibrio de ese frágil universo, los indios kogi tenían prohibido saltar, gritar fuerte, tirar piedras, o que las mujeres se movieran durante el acto sexual.

(Temporada de Fantasma 82)

Este relato habla sobre una cultura indígena y presenta una reescritura de uno de sus mitos. Los conocimientos del lector se encuentran desafiados por la duda entre qué partes del relato pertenecen a la realidad y cuáles son inventadas por la autora. Sin embargo, aunque el lector en este caso no tenga los conocimientos suficientes como para distinguir lo inventado de lo verdadero, el contexto en el que lee el relato provoca que perciba la ironía que surge en la última frase. Es decir, antes de leer el texto sabemos que éste pertenece al género del microrrelato y que probablemente contendrá algunas de las características que hemos establecido antes, por ejemplo fantasía, ironía y alguna crítica sobre la sociedad o la humanidad, por mencionar algunos. Por lo tanto es improbable que el lector interprete literalmente el relato sin buscar algún sentido escondido.

Según la perspectiva cognitiva, la explicación de este fenómeno tiene que ver con la idea de

la categorización y de los prototipos que establece la mente humana. La manera en que categorizamos los textos literarios afecta nuestra percepción de los mismos. Este hecho hace que el lector se espere algo en particular de un cierto texto. Lo primero que hacemos al analizar el texto antes citado es fijar el tipo de texto, el cual ya ha sido catalogado como microrrelato, y a partir de ahí seguimos analizando los elementos textuales. Podemos comprobar que el cuento consiste de información sobre una cultura indígena, pero como se trata de un microrrelato, no parece probable que sea su único objetivo informar de esta forma tan directa. Me lleva a pensar que el texto tiene un sentido escondido, o que por lo menos el narrador tiene la intención de comunicar algo más. ¿Será esta desconfianza mía como lector la única razón por la que entiendo el texto como una sátira o parodia?

Una parodia se define según el DRAE³ como “imitación burlesca” y una sátira como “composición poética u otro escrito cuyo objeto es censurar acremente o poner en ridículo a alguien o algo”. Ejecutadas en la literatura, se puede decir que las dos tienen que mantener algún aspecto del texto o de la información original al que imitan, mientras que introducen alguna forma de desviación. Por ejemplo, un texto paródico puede imitar un estilo lírico pero desviar el tema para tratar algo trivial o generalmente percibido como antiestético.

El texto que nos ocupa usa un lenguaje claro y directo que no contiene metáforas claras. Se trata de una imitación de un texto informativo, y me inclino por lo tanto a considerar su contenido temático como una posible desviación que requiere ser estudiada.

Stockwell propone que el acto de encajar un texto literario en una categoría es una interpretación que empieza en nuestra cultura antes de que empecemos a leer el texto mismo (31). En este caso la interpretación del cuento está condicionada tanto por nuestros conocimientos de los *kogi*, que incluyen conocimientos geográficos y antropológicos, como por conocimientos del uso del lenguaje y de los diferentes tipos de literatura. Hablando en términos cognitivos, el resultado de la interpretación del texto depende de una mezcla de dos esquemas: el **esquema del mundo** (*world schema*), que corresponde al contenido del texto, y el **esquema del lenguaje** (*language schema*), que corresponde al estilo y las formas lingüísticas (80). En este caso, el esquema del mundo incluye los conocimientos que tenemos de los *kogi*, y el esquema del lenguaje precisa los conocimientos que tenemos del microrrelato.

³ Diccionario de la Real Academia Española

El narrador presenta directamente a los personajes del cuento con la deixis perceptual “los indios kogi”. Ciertamente, es también un nombre propio, pero según Stockwell las referencias directas son igualmente representaciones mentales dependiendo de su contexto y, asimismo, cuentan como deixis (45). En el mundo real es verdad que los indios kogi existen y que efectivamente viven en Santa Marta, Colombia, como afirma la deixis locativa. No obstante, hay que observar que en el texto se refiere a su existencia como ya terminada, con el uso de imperfecto “vivían”. Este detalle obliga a imaginar un mundo hipotético y atribuirles a los indios kogi una **identidad trans-múndica** (*trans-world identity*; 94) con una contraparte ficticia que existía en el pasado. Proyecto como lector un espacio cognitivo nuevo que no corresponde del todo con el espacio base. El proceso de proyectar otro espacio mental según el *blending theory* requiere que el lector organice los factores reales y los que son inventados, lo que significa que toda la información sobre los indios kogi en el texto será juzgada por mí como lector, y va a afectar cómo yo entiendo e interpreto el cuento.

Primero toma sitio un *cross-space mapping*, donde, como ya se ha mencionado, traslado las contrapartes de los indios kogi al nuevo espacio hipotético. Las propiedades reales que se llevan consigo son las que tengo según mi esquema de los kogi. En este caso se trata de información sobre su cultura y sus creencias que se juntan en un espacio genérico. Centro allí las afirmaciones “Su inestable supervivencia estaba amenazada por constantes movimientos sísmicos” y “Para ellos, el mundo era un huevo grande”, mientras las demás propuestas son para mí información nueva y no entran en el proceso mental hasta el último paso, que es la composición final de todos los espacios mencionados en un espacio mezclado.

El mundo discursivo esbozado por el narrador es un mundo posible sin contradicciones. La visión del mundo que tienen los kogi contiene propiedades no verdaderas en el mundo real, pero como mito sería posible, ya que el mito en sí es una historia ficticia. Podría o no ser un mito existente en el mundo real, pero en cualquier caso nos empuja desde la historia principal del cuento a enfocar otro campo deíctico, arrancado por la expresión preposicional “para ellos”. Ésta funciona aquí como constructor de espacio. Ya vemos que el texto no contiene tan solo una unidad de espacio cognitivo, sino que la creencia de los kogi consiste en otro espacio hipotético dentro del espacio cognitivo ya proyectado.

Después de repasar esta visión hipotética de los personajes literarios, el narrador nos hace volver al espacio principal con un salto, lo que es igual a subir un nivel en los campos deícticos. Es decir, salimos de la descripción del mito de los kogi y volvemos a la historia y al espacio

cognitivo principal. Otra vez se detallan aquí algunas costumbres de los kogi, las cuales se entienden como consecuencias de su visión del mundo. “Para preservar el precario equilibrio de ese frágil universo, los indios kogi tenían prohibido saltar, gritar fuerte, tirar piedras, o que las mujeres se movieran durante el acto sexual”.

En esta última frase es donde se desvela la sátira. El lenguaje sigue un estilo claro y declarativo, que contrasta con las inquietantes propuestas del narrador. Si nuestro esquema de los kogi fuese muy detallado y completo, podríamos fácilmente diferenciar la información verdadera de la inventada. La última tendría que pertenecer al esquema de las propiedades del microrrelato, como información modificada y satírica. En el caso de que no tuviéramos ninguna información esquemática sobre los kogi, opino que conocimientos esquemáticos del microrrelato nos provocarían percibir el tono irónico hacia el final del cuento. Para esta interpretación influyen los conocimientos que ya tenemos del mundo real, lo que es el modelo cognitivo del espacio base, y también los modelos cognitivos de los conceptos ‘mito’ e ‘indígena’. Aquí surge la pregunta de ¿cómo entenderíamos el texto sin conocer tampoco el género del microrrelato? Stockwell propone *“the less prototypical the style, the more potentially open the text is for readerly intervention and activity in interpretation”* (36). Por lo tanto, se abren puertas a interpretaciones más amplias al ser un texto no muy típico de un género, o subrayo, al no reconocer el lector el género.

El modelo cognitivo de ‘mito’ dice que es una narración fantástica, inventada por la gente para explicar fenómenos naturales y misterios grandes como el origen del mundo, la vida y la muerte. Al mito se le atribuye un origen fuera del tiempo histórico (DRAE), surgido en una época antigua de la humanidad, cuyas culturas hoy en día se pueden considerar como menos desarrolladas en ciertos aspectos. La validez de semejantes ideas fantásticas es fácilmente descartada con el nivel científico de las sociedades industrializadas, en las cuales, no obstante, surgen otros tipos de mitos modernos, o mitos cotidianos.

El modelo cognitivo de ‘indígena’ implica igualmente una persona primitiva de cultura menos desarrollada tecnológicamente, y que lleva una vida enfocada en valores diferentes a los del mundo moderno. En muchas partes del mundo, los indígenas siguen dando importancia a los mitos y viven según ellos, como efectivamente hacen los kogi en el texto. La creencia del mito forma trascendentales pautas en la vida de los kogi, que conforman sus costumbres y tienen normas apoyadas en su visión hipotética. Aquí, hay un gran contraste con los esquemas socioculturales de ciertas culturas modernas con un alto nivel científico, despojadas de antiguos

valores y espiritualidad, que se han reemplazado por la confianza en la tecnología y el escepticismo.

Para la interpretación del texto tiene importancia el modelo cognitivo que tenemos del mundo real conocido, que no corresponde con la creencia de los kogi. En este caso son relevantes los conocimientos de las leyes físicas de la tierra y su forma redonda, mantenida en posición girando alrededor del sol por la fuerza de gravedad. Estas ideas conceptuales que tenemos sobre los conceptos ‘mito’, ‘indígena’ y ‘mundo real’ provocan por lo tanto una actitud superior y que nos podamos reír de las creencias inocentes de los kogi.

El estado del lector toma aquí un rol de sabio, por una parte por sus conocimientos ya mencionados del mundo real, pero el narrador además le presenta más información al lector sobre el mundo de los kogi que a los kogi mismos. Los conocimientos del lector sobre la causa de la situación precaria del mundo de los kogi, tanto como el estado físico del mundo real, superan la conciencia de los personajes del texto. Comparado con el nivel científico de la sociedad moderna, parece ingenua la creencia de los kogi, y las consiguientes normas inhumanas que emplean resultan inevitablemente tristes. “Los kogi” es la déictica perceptual del relato, y con quienes yo como lector me identifico. Por esta razón, es muy probable que el lector desarrolle empatía por los inocentes kogi, que provocan su propio sufrimiento con las duras leyes que siguen por su falta de conocimiento. Además hay que resaltar la última prohibición de los kogi, “o que las mujeres se movieran durante el acto sexual”, cuya falta de lógica pone en duda el valor de su mito. La ley dice que solo son las mujeres las que no se pueden mover durante el acto sexual, lo que implica que los hombres sí se pueden mover, en tal caso el mito y las prohibiciones de los kogi no tienen fundamento, y el mito sería simplemente un invento para justificar una represión de las mujeres kogi.

Pero este discurso no termina aquí, sino que genera contemplación sobre el estado y la tristeza de la raza humana en general. Indudablemente han pasado todas las culturas más modernas por estados menos desarrollados tecnológicamente, igual que los kogi en el cuento. Esto provoca pensar, que si nosotros como parte de una sociedad con alto nivel científico, ahora nos creemos más iluminados y sabios que los kogi, y nos podemos permitir pensar que la cultura kogi era algo ingenua y primitiva, ¿quién dice entonces que no hay un número ilimitado de estados más iluminados, y que la cultura moderna y científica no se restrinja a ser una triste existencia basada en valores posiblemente equivocados?

Esta idea me permite sugerir la metáfora conceptual LOS KOGI SON LA HUMANIDAD, sin ser

expresada lingüísticamente en el texto pero surgida por la relación que el lector puede desarrollar hacia los protagonistas kogi. Es fácil identificarse con ellos y su situación, ya que el necesitar respuestas sobre el mundo y la vida es algo que nos une a todos los humanos. Con la base de LOS KOGI SON LA HUMANIDAD, se me ocurre por consiguiente la megametáfora LOS HUMANOS SON AUTODESTRUCTIVOS, nacida de la concepción de los kogi como gente ingenua que se inventa costumbres inhumanas provocando su propia infelicidad por una equivocación suya en la manera de percibir el mundo. ¿O tal vez se trata de que una parte de los humanos, los hombres, elijan sufrir levemente para poder disimular otra ley, la cual les otorga el poder sobre la otra parte de su raza, las mujeres? Aquí propongo la metáfora conceptual LAS MUJERES SON REPRIMIDAS, acorde con su restricción de moverse durante el acto sexual. Como ya se ha mencionado en el análisis anterior, esta idea tiene fundamento en el mundo real donde las mujeres han sufrido, y sufren, por parte de los hombres.

La empatía desarrollada hacia los indios kogi se convierte de repente en empatía por la situación de toda la humanidad, y con ella entendiendo todos los seres humanos y el lector mismo. Otra vez vemos que las metáforas conceptuales son elementos con poder de generar emoción, ya que el análisis provoca contemplación sobre el estado de la humanidad. Se puede también detallar que no les falta el atributo de imaginación a los kogi, y consecuentemente tampoco a la raza humana. La capacidad de la mente humana de inventar historias ficticias e imaginarias figura aquí como algo fundamental en el carácter humano, aunque en este caso se implica que su motivo es la sumisión de una parte de la humanidad. Poniendo esto en comparación con el mundo actual se aprecia fácilmente la crítica hacia éste: que siempre hay fuerzas represoras, y que nunca les faltan ideas explicativas para justificar su comportamiento.

Por otra parte, podemos relacionar la necesidad de los kogi de inventar mitos y especular en el origen del mundo con la manera de la mente de categorizar y nombrar, que subraya la ciencia cognitiva. Esta necesidad humana de los kogi es compartida por el lector, y este vínculo suscita el proceso de identificación que desarrolla hacia los protagonistas. Esta identificación significa también que el lector pueda percibir el lado represor y apocalíptico de los kogi en sí mismo, lo que a su vez puede suscitar cierto asco y miedo hacia uno mismo. La sátira antes mencionada, tiene por lo tanto un efecto espejo. Los kogi puestos en ridículo, es uno mismo puesto en ridículo.

Si observamos el título “La caída del mundo” según la idea de la megametáfora LOS HUMANOS SON AUTODESTRUCTIVOS, se entiende que esta caída es una amenaza que concierne

a todo el mundo y no tan solo al mundo ficticio de los kogi del cuento. Puede percibirse como una amenaza tomando en cuenta que hoy en día está muy presente en nuestras vidas el uso excesivo de los recursos del planeta, un uso controlado por los humanos y asimismo, se ve que los efectos catastróficos son creados por nosotros mismos, de manera autodestructiva. La idea de la represión hacia las mujeres también encaja aquí, siendo las mujeres una parte de la humanidad que otra parte de la misma intenta reprimir.

El título por otra parte me hace pensar que tal vez el narrador aluda a que el mundo imaginario de los kogi realmente haya caído, lo que justifica que se refiera a los kogi con el uso del imperfecto. La amenaza subyacente toma aún más fuerza con esta perspectiva. Finalmente vemos que la relación que hemos establecido entre el mundo real y el mundo de los kogi con la megametáfora LOS HUMANOS SON AUTODESTRUCTIVOS da un sentido más profundo al título y, yo diría, que también provoca una interpretación más profunda y emocional al texto entero.

6. Análisis cognitivo del microrrelato número tres: Encuentro clandestino

ENCUENTRO CLANDESTINO

ES UN BAR o quizás un restorán. Algunas mesas tienen manteles blancos con servilletas en forma de acordeón, otras están desnudas.

-Quiero un tostado de queso.

-De jamón y queso, como todos –me corrige él.

A pesar de su cabeza de camello estoy segura de que hemos sido amantes. Me gustan los ojos profundos y tristes. En cambio el pelo corto y áspero, amarillento, me confunde un poco.

-No –insisto, con imprudencia-. De queso solo.

Él sacude sus belfos, indignado, acalorado.

-Debería regresar al desierto –me dice de mal humor.

Entonces me pongo a llorar porque sé que todo ha terminado, que no volveremos a vernos hasta el próximo oasis, un poco por culpa de mi terquedad y otro poco porque la vida nos separa.

(Temporada de Fantasma 16)

Estamos ante un texto con influencias surrealistas y secuencias absurdas, basado en conceptos posiblemente metafóricos y abiertos a muchas interpretaciones. Vamos a analizar las alusiones y las connotaciones de los modelos cognitivos de los elementos prominentes del texto, con la intención de aclarar sus posibles sentidos metafóricos.

A pesar de la ambigüedad del significado del relato, éste parece cargado de emoción; por una parte, la que emiten los personajes y por otra parte, la emoción global que el texto es capaz de transmitir. Utilizaremos las teorías cognitivas del proceso emotivo que explora Oatley,

concentrándonos en la perspectiva de la protagonista y su relación con los demás elementos del texto, para averiguar qué factores pueden funcionar como despegues emocionales, y las posibles causas de la emoción comunicada.

Practicando el arte del surrealismo, el artista intenta sobrepasar lo real y dejarse llevar por la parte inconsciente de la mente, expresando así espontáneamente lo imaginario y lo irracional. Esta manera de escribir choca en realidad con algunas de las ideas básicas del microrrelato antes mencionadas: la compleja estrategia compositiva y la extrema precisión del lenguaje. Tomando esto en cuenta, lo que a primera vista podría entenderse como expresión surrealista, puede ser un texto metafórico con una composición y una elección de palabras perfectamente elaboradas. Otro enfoque de este análisis será el averiguar si estos dos tipos de expresión pueden elaborarse en un mismo texto.

Primero notamos la deixis espacial que centra el lugar del mundo discursivo, “es un bar o quizás un restorán”, y que asimismo arranca la proyección del espacio mental. La palabra ‘quizás’ usada aquí da la sensación de que la narradora está fuera del centro deíctico de la historia, observando a distancia, y que no consigue definir concretamente si se trata de un bar o de un restorán. Por ello sorprende cuando más adelante se aclara con la deixis perceptual, “estoy segura”, que la narración está escrita en primera persona. Este hecho extraño, que la protagonista no sepa dónde se encuentra, da la sensación de que se trata de un sueño.

La situación narrativa despierta en mí como lector varios esquemas cognitivos, los cuales se encuentran confrontados con varios elementos del texto que provocan su interrupción, y por esta misma razón provoca la sensación onírica o fantástica de la historia. El relato empieza por evocar la noción del esquema convencional de ‘ir a comer fuera’. Éste consiste de la imagen del lugar, incluidos los muebles como mesas, sillas y la barra. También consta del protocolo de cómo se pide la comida, primero miro la carta, el camarero se acerca para tomar la nota, las frases que solemos intercambiar y finalmente la espera de la comida. Lo que rompe con mi esquema y añade un efecto de extrañeza, es el comentario del camarero que no acepta el pedido de la protagonista. En este caso no se trata de un plato que el restorán no tiene, simplemente parece ser que el camarero no aprueba la selección de la clienta. Este comportamiento sin lógica refuerza la noción de un ambiente onírico, en el cual empiezan a tomar forma algunas tensiones entre los personajes.

La descripción del camarero con cabeza de camello tampoco encaja en mi esquema de ‘ir a comer fuera’, y alude inevitablemente al surrealismo. Nos confrontamos con una extraña

observación de la protagonista que afirma que está segura de que han sido amantes. Lo normal según mi esquema de ‘encuentro entre antiguos amantes’ sería que los dos se reconocieran, o si los dos han cambiado tan radicalmente que ya no se reconocen, al menos el comentario natural sería: estoy segura de que *es* mi antiguo amante. Con su expresión ilógica, la narradora implica de nuevo que se trata de un sueño.

Un esquema de ‘sueño’ que contenga todos los posibles e infinitos eventos y personajes que podría implicar, sería evidentemente imposible de establecer. Por ello aceptamos las ocurrencias absurdas como posibles connotaciones del modelo cognitivo de ‘sueño’, y nos concentraremos en los factores llamativos del relato.

Stockwell propone que al leer un texto, el lector se queda con la noción de su significado esencial (122). Éste es representado por los elementos destacados de la historia, los cuales son organizados de manera jerárquica, pero interrelacionados, en lo que él llama la **macroestructura** (123). Esta estructura es un modelo cognitivo, e implica la creación de un nuevo espacio cognitivo, construido con la ayuda de conocimientos esquemáticos y de metáforas conceptuales. Aquí estamos ante un dilema. Cada lector, según sus esquemas socioculturales y personales, va a dar distinto valor a distintos elementos textuales. Esto significa que al comparar diferentes lecturas, o macroestructuras, de un mismo texto, se podría distinguir las ideas socioculturales de las personales. En nuestro caso se trata, por otro lado, de encontrar las entradas emocionales y significativas del texto con la única lectora disponible como objeto de estudio: yo.

Stockwell logra de todas formas subrayar algunos aspectos textuales como generalmente llamativos: los sujetos son particularmente prominentes, simbolizando la idea cognitiva de la experiencia personificada y la facilidad que esto significa para el lector de identificarse con ellos. En este relato reconocemos que la protagonista y el camarero son los elementos que más llaman la atención, seguidos por los objetos influyentes: el oasis, el desierto y el sándwich de jamón y queso.

El modelo cognitivo de ‘camarero’, o bien de ‘persona’, no contiene ninguna connotación de cabeza de camello. Esto es totalmente incoherente y me sugiere una interpretación metafórica. Aunque las propiedades físicas trasladadas de la fuente camello son bien claras, no se trata de una metáfora explicativa. La riqueza de la metáfora consiste en las relaciones predicativas evocadas del espacio base entre el animal y el humano, unas relaciones que no se corresponden con las del texto. Si nos fijamos en el modelo cognitivo de ‘camello’, éste sugiere la idea de un

animal domesticado, paciente y resistente, que vive en el desierto, al servicio del humano. En el relato, el camello se encuentra en una posición de camarero, pero en lugar de servirle a la protagonista tiene aquí el poder y ejerce control sobre lo que ingiere ésta, y sobre su estancia en el restorán. Los roles se encuentran cambiados. El animal domesticado cuyo servicio es muy valorado por el humano para transportarse por el desierto, se resiste aquí a ser sumiso y le echa a la protagonista del oasis al desierto. El personaje del camarero con cabeza de camello figura en el relato como una demostración sugerente de que los roles convencionales no son estables, ni tampoco que el amor es duradero. Evoca la idea de la metáfora conceptual LA FORTUNA ES UNA BALANZA.

La imagen del oasis que se presenta en el relato no corresponde del todo con el modelo cognitivo de ‘oasis’: éste incluye un lugar de descanso donde se para en el viaje por el desierto para comer y beber, donde hay vegetación, sombra y agua. El restorán y el camarero son dos propiedades que de nuevo hacen referencia a un sueño. De todas formas se entiende que la protagonista está a gusto en el lugar, y que no le agrada tener que irse. Veo la posible metáfora conceptual EL OASIS ES UNA SITUACIÓN CÓMODA.

El modelo cognitivo de ‘desierto’ alude a una imagen de un campo enorme y seco donde es fácil perderse, y la poca vida que hay consiste en fuertes vientos que dificultan la búsqueda del camino correcto. Normalmente, uno solo entra en el desierto para cruzarlo y llegar a otro destino. De allí me inclino a interpretar que la protagonista es una viajera, que al no conformarse es obligada por el camarero con cabeza de camello a seguir su viaje por el desierto hacia el siguiente oasis. Siguiendo la idea del oasis como una situación cómoda, sacaría aquí la metáfora conceptual EL DESIERTO ES UNA SITUACIÓN DIFÍCIL.

El sándwich de jamón y queso puede entenderse como un factor simbólico. Por el motivo que sea, la viajera no quiere comer el jamón, ni dejarse llevar por el mandato del camarero. Se percibe su fuerza de voluntad en su convicción, una forma de vivir a la que pone mucha importancia. Concluimos que el amor que siente, o que sentía, por el camarero le importa menos que sus propios valores. Se crea una obvia tensión entre los dos, reforzada por la manera de expresarse del camarero que intenta obligarla a comer el jamón “como todos”. Esta cita se sitúa en la macroestructura que yo como lector proyecto, como una afirmación significativa, reflejando la idea conceptual del conformismo, con la cual juega el camarero. Según Stockwell, las frases significativas del texto figuran entre los principales hechos que forman la macroestructura proyectada por el lector, junto con hechos derivados de conocimientos

socioculturales de esquemas y propuestas lógicas que generalizan los eventos del texto (123).

La idea de encajar se acentúa en el texto, reforzada por la cita mencionada, y puede reconocerse en muchos esquemas de varias situaciones de la vida, en la presión que existe en ser como todos los demás, no marcarse como raro, hacer lo correcto, elegir el camino destacado por exigencias sociales y familiares. En el relato que nos ocupa, la viajera elige hacer caso a su propia voluntad y seguir su corazón aunque le duele el inevitable resultado. Le desconsuela a la viajera la separación del camarero y antiguo amante más que dejar el oasis y la posibilidad de comida y descanso, pero reconoce que prefiere vivir a su manera que sucumbir a las órdenes de otros. Propongo aquí una metáfora conceptual subyacente al texto: SEGUIR LA CONVICCIÓN ES VIVIR. La convicción profunda va unida a la pasión, y quiero señalar aquí la creencia del filósofo Hume, que veía la razón humana como esclava de las pasiones (Oatley 347).

La sugerencia del relato incita a diferentes interpretaciones con varios significados subyacentes. Independientemente de estos, argumento que el texto tiene poder de emocionar a través de las relaciones entre los elementos del texto. Oatley distingue entre emociones básicas, experimentadas por ninguna razón conocida, y las emociones experimentadas en relación a un contenido semántico (80). Entre las últimas entran las emociones experimentadas en relación a otra persona u objeto, como por ejemplo amor hacia algo, odio hacia algo, miedo por algo o dolor por algo. Reconocemos que la deixis perceptual es la viajera y narradora por hablar en primera persona, y con quien yo como lector me identifico. Son por lo tanto las relaciones de la viajera las que destacan como poderosas, y cuyas emociones sugerentes que simulo mentalmente. Tenemos la tensión entre la viajera y el camarero, el rechazo que muestra la viajera por el jamón, la tristeza que experimenta la viajera al tener que dejar el oasis, a la vez que no duda en su decisión que la obliga a seguir el viaje por el desierto. ¿Cómo figuran las ideas de estas relaciones en el mundo discursivo del texto?

La tensión entre la viajera y el camarero se entiende porque ella le habla “con imprudencia”, y él responde “indignado, acalorado” y “de mal humor”. Pero la tristeza que siente la viajera no se percibe de manera tan directa. Simplemente expresar que un personaje se pone a llorar, no es lo mismo que expresar la emoción de éste (Oatley 79). La frase “me pongo a llorar” es una expresión consciente y la consecuencia de algo, pero no explica la causa de esta acción. El llanto puede activar en el lector el recuerdo de experiencias similares y probablemente hacer que lo relacione con tristeza, pero el verdadero poder de influir y generar emoción se encuentra en la descripción de la causa detrás del llanto. El proceso emotivo incluye un suceso

provocador, un sentimiento (una emoción consciente) y las consecuencias (79), que muchas veces implican expresiones corporales. En este caso el sentimiento no es literalmente expresado en el texto, pero la explicación posterior de la narradora sugiere algo como tristeza: “porque sé que todo ha terminado, que no volveremos a vernos hasta el próximo oasis”. De allí podemos trazar el suceso provocador al rechazo anterior por parte del camarero, el resultado del cual es el sentimiento de tristeza, y la consecuencia es el llanto. Un texto que detalla bien estas tres fases facilita que el lector desarrolle empatía hacia el personaje.

Oatley argumenta que el entender los estados mentales de intencionalidad, como por ejemplo el deseo, la convicción o la rabia por algo, es encontrar la explicación de las acciones (71). Con esta teoría implícita propone Oatley que se puede explicar y predecir las acciones tanto de uno mismo, como de los demás. Así vemos que las mismas teorías cognitivas pueden utilizarse tanto para la interpretación de un personaje literario, como para la interpretación de una persona en la vida real. El entender este proceso relacionado a los personajes textuales, puede producir emoción en el lector. Tomando en cuenta que la viajera siente algo por el camarero, se explicaría así el proceso que provoca su llanto:

→La viajera desea mantener su independencia.

→Cree que su independencia está puesta en peligro por el camarero que se impone.

→Por ello la viajera actúa para prevenir su pérdida de independencia, rechaza el jamón y con ello la vida cómoda y el amor.

La perspectiva de la protagonista y sus relaciones con los demás elementos tienen entonces una carga emotiva. Estas relaciones sugeridas por el texto se integran en la macroestructura que yo como lector proyecto del relato. Primero nos encontramos con el amor y la confusa atracción que siente la viajera hacia el camarero, luego con su resistencia y disgusto cuando éste intenta regir su consumición, y de cierta manera su comportamiento. Finalmente viene el resultado cuando la viajera reconoce que por su propia terquedad y voluntad ha perdido la oportunidad de quedarse en el oasis con su antiguo amante, y llorando entiende que volverá al desierto y a la vida errante. Como dice ella misma, se pone a llorar “un poco por culpa de mi terquedad, y otro poco porque la vida nos separa”. Se percibe en esas palabras un sentimiento de aceptación y de inercia por la fuerza de la vida, que no siempre se puede controlar.

Propongo aquí la megametáfora conceptual LA VIDA ES UN VIAJE. La viajera es la persona que sigue el camino de la vida, que tiene un principio y un fin, y consta tanto de tiempos cómodos y buenos, como de tiempos difíciles cuando uno busca el camino correcto. La viajera vive con su

corazón, e intenta evitar las fuerzas exteriores que exigen cosas de ella, aunque irrevocablemente estas fuerzan también forman su camino.

Si retrocedemos ahora a los elementos ‘oasis’ y ‘desierto’, vemos que las metáforas propuestas, EL OASIS ES UNA SITUACIÓN CÓMODA y EL DESIERTO ES UNA SITUACIÓN DIFÍCIL, encajarían con la idea de la megametáfora LA VIDA ES UN VIAJE, como partes del dominio VIDA. Son todas metáforas invisibles, por no ser mencionadas literalmente sus fuentes y por lo cual, según Stockwell, son las formas metafóricas más difíciles de percibir (107-108).

La imagen del esquema ‘destino’ se hace también perceptible en el texto, siendo éste el fin del viaje y el resultado de la lucha entre las fuerzas controladoras. Estas fuerzas se derivan de los modelos cognitivos ‘convicción’ y ‘exigencia’. Los roles cambiados del relato señalan que los roles establecidos del mundo actual no tienen porqué ser los correctos, ni los estables. El antiguo amante es quizás un símbolo de la tentación a una antigua vida con otros valores. Tal vez lo más importante que tengamos para guiarnos en la vida cambiante es la convicción.

De allí podemos sacar las siguientes acciones metafóricas y comprobar cómo estas encajan en el dominio fuente VIDA:

comer el jamón → conformarse con las exigencias de los demás
 exigir que coma el jamón → exigir que viva como es aceptado por la sociedad
 dejar el oasis → dejar el camino seguro y aceptado por la sociedad
 seguir el viaje en el desierto → seguir su propio camino en la vida

Con estas conclusiones, se ha podido confirmar una posible estrategia de composición del relato que nos ocupa. La noción del surrealismo, o bien del ambiente onírico, no tiene porqué excluir lo antes cuestionado: la naturaleza calculadora del microrrelato. Aún así, son dos maneras diferentes de leer el relato: una lectura surreal del texto exigiría que éste se lea literalmente y que se acepte los elementos fantásticos sin entrar en un análisis metafórico. De esta forma se consigue acceso al lado inconsciente de la mente, dejando que las connotaciones de cada concepto te influyan sin tener que precisar sus significados. Las dos maneras de leer, metafóricamente o surrealmente, significan consecuentemente la proyección de dos espacios mentales distintos. En ambos casos, son las relaciones entre la viajera y los demás elementos del texto (entendidos metafóricamente o no), las que sugieren mi interpretación del mismo.

Estas relaciones son perceptibles aunque las metáforas no son definidas. Son propuestas lógicas que se perciben de los eventos textuales, y forman así parte de la macroestructura

conceptual que yo como lector construyo a partir del relato. Además, son factores que pueden provocar emoción, a través del proceso de identificación con la protagonista. La macroestructura que proyecto incluye por lo tanto los elementos interrelacionados; los dos sujetos, la protagonista y el camarero con cabeza de camello, y las connotaciones de los objetos el desierto, el oasis y el sándwich. Pero mi macroestructura integra también las sugeridas metáforas conceptuales y la cita llamativa. El conjunto de estos elementos es igual al significado esencial que yo como lector proporciono al relato, y apoyándose en las metáforas conceptuales parecen las relaciones del texto coger más emocionalidad.

7. Discusión final

Al llevar a cabo los análisis literarios de este trabajo, han tomado gran parte las experiencias y los conocimientos del lector. Las teorías cognitivas han mostrado su capacidad para interpretar los textos acorde con la idea fundamental cognitiva: la expresión del lenguaje en todas sus formas imaginativas se deriva de conceptos cognitivos ya existentes, basados en la experiencia física humana. Recurriendo a la mente y a las ideas conceptuales del lector, se han encontrado unos significados posibles de los mundos imaginarios y fantásticos de Ana María Shua.

Antes de aplicar las teorías cognitivas para interpretar un texto, es importante preguntarse qué se quiere conseguir con el análisis, ya que las distintas teorías cognitivas son amplias y sirven para explicar diferentes aspectos del proceso de leer. Mientras que los modelos cognitivos, los esquemas cognitivos y las metáforas conceptuales funcionan como herramientas para aclarar las categorías literarias, los significados de los elementos textuales, y el significado esencial del texto para un cierto lector, hemos visto que la deixis cognitiva y los espacios mentales proponen ideas de cómo el lector experimenta el texto y construye los mundos discursivos en su mente.

Hay que señalar que aunque los modelos cognitivos, los esquemas cognitivos y las metáforas conceptuales están ligados al individuo mismo, son conceptos que proceden de la situación social y cultural. Por lo tanto son factores que pueden cambiar radicalmente de una cultura a otra, tanto como de una persona a otra, y esto puede consecuentemente producir resultados analíticos muy variados de diferentes lectores de un mismo texto. Los esquemas cognitivos pueden así iluminar las diferencias entre variadas lecturas personales y socioculturales.

Las metáforas conceptuales han demostrado ser factores poderosos en el análisis textual. Una vez acentuadas, pueden sugerir nuevos significados e interpretaciones de otros aspectos del texto. Además pueden desvelar ideas conceptuales ocultas para el mismo lector.

La deixis tradicional se encuentra ensalzada con nuevas funciones desde la perspectiva cognitiva en su valorable rol de constructor de espacio. Está directamente conectada con la idea de los espacios mentales, y a través de las palabras deícticas profundizamos en la sensación de cómo el lector se mueve en los espacios mentales proyectados por el texto, de manera que la lectura refuerza la noción de viajar. Del mismo modo, la deixis abarca cómo el lector se imagina las situaciones discursivas a través de las diferentes perspectivas perceptuales, locativas y temporales.

Otra pregunta que tenía intención de aclarar en este trabajo, era la de: ¿Se puede explicar por qué ciertos elementos del texto son capaces de provocar emoción?

A pesar de que la emocionalidad es fuertemente individual, las teorías cognitivas argumentan que se puede sistematizar el proceso emocional, y asimismo, destacar sus fases tanto en una obra literaria, como en el mundo real. Los cognitivistas explican toda emoción literaria como el resultado de una simulación del contenido textual por parte del lector, que relaciona las situaciones discursivas con sus propias experiencias, encarnadas en la cognición.

Además, existen según las teorías cognitivas ciertos elementos textuales, llamados **figuras**, que sobresalen del texto y que tienen mayor capacidad de evocar emoción. Aunque estos elementos significativos pueden variar de un lector a otro, conforme a sus propias experiencias, son en general los humanos los que destacan como particularmente llamativos por representar la experiencia humana. Ser influenciado emocionalmente por un texto literario, puede de esta forma suceder a través del poder de la identificación y de la empatía que desarrolla el lector por los personajes.

Por otra parte, se ha comprobado a lo largo del trabajo que las metáforas conceptuales también tienen influencia emotiva. Muchas veces contienen la clave a la emoción o al significado esencial que emana de un texto, expresando ideas subyacentes de la historia. Situaciones del texto que rompen con los esquemas cognitivos del lector pueden igualmente explicar el asombro y la emoción producidos.

Las varias formas de la emoción literaria se basan por lo tanto en el mismo mecanismo emotivo y cognitivo que en la vida real. Queda claro que se puede tan solo ofrecer ejemplos de

elementos textuales que pueden provocar emoción, ya que tanto los elementos destacados por el lector, como la emoción producida por ellos, dependen enormemente de las experiencias mismas del lector. Interpretando los modelos cognitivos del texto se logra sin embargo aclarar las raíces de los efectos emocionales, y destacar las ideas conceptuales del texto, que de esta forma figuran como parte de él.

Al reconocer la capacidad que tienen las teorías cognitivas de añadir nuevas perspectivas a la interpretación de la literatura y su efecto, se ven también varios problemas en el mismo intento de incluir las ideas del lector en este proceso.

A la vez que las diferencias culturales y personales implican una infinita variedad de esquemas, y asimismo, una amplia explicación de diferentes opiniones, parece también obvio que es difícil establecer los esquemas sin generalizarlos, o simplemente saber lo que puede ser un esquema, y lo que no lo es. ¿Cómo se decide por ejemplo lo que para mí es un esquema personal, o lo que incluye un cierto esquema cultural? ¿Cuántos diferentes tipos de esquemas puede haber y cómo se distinguen - esquemas personales, esquemas culturales, guiones de comportamiento? Al analizar un texto, ¿cómo se sabe qué esquema utilizar?

Por la tarea irrealizable de detallar todos los elementos posibles de un esquema, se entiende que esto implica un proceso de generalización; trátase de un guión de una situación particular, conocimientos mundiales o conocimientos de lenguaje. La perspectiva cognitiva subraya la dinámica de las teorías y de los esquemas, pero se hace obvio que los constantes cambios culturales son difíciles de captar. La noción de un esquema determinado, de un cierto modelo cognitivo, o cualquier otra idea conceptual, tiende a establecerse en la cognición y posteriormente a ejercer influencia sobre las opiniones e ideas de la persona. De esta manera, vemos que las ideas conceptuales no tan solo surgen de nuestra percepción, sino que también la forman, y asimismo constituyen la manera en que percibimos tanto el mundo como los textos literarios.

Un buen ejemplo de este fenómeno es la metáfora conceptual. Una vez establecida la metáfora en un texto, se ve claramente cómo afecta la interpretación del resto del texto. El proceso de leer se basa igualmente en la misma teoría básica; el lector utiliza las ideas conceptuales para primero interpretar el texto, y luego para construir el mundo mental radicado en éste.

La teoría de los espacios mentales, en la cual se fundamentan las metáforas, tiene sus límites.

La proyección de un espacio mental funciona como un complejo puzle, donde el lector coge piezas de diferentes situaciones conceptuales, o espacios mentales, para construir el mundo discursivo ante él. Cada concepto que el lector traslada a un nuevo espacio proyectado, lleva consigo todas las connotaciones, relaciones y alusiones de los otros contextos donde aparece. Se reconoce por lo tanto, que a la vez que la teoría de los espacios mentales brinda ilimitadas posibilidades de crear espacios mentales mezclados, su complejidad significa que es imposible atender a todas las insinuaciones que puedan tener los elementos textuales para el lector. Al tratar con espacios mezclados, y asimismo, con metáforas conceptuales, surge la inevitable pregunta de ¿cómo se especifica qué propiedades son trasladadas al espacio nuevo? ¿Es posible destacar y sistematizar las propiedades lógicamente?

El interés de la ciencia cognitiva por buscar la evidencia y la lógica en los procesos imaginativos y emotivos a través de sistematizarlos, corre peligro de que los mismos procesos se queden estancados y estáticos. La importancia subrayada del dinamismo de las teorías cognitivas no se encuentra en los términos cognitivos, sino que se hace aparente en el momento del propio análisis del proceso de leer. Acorde con un cierto lector, un cierto texto, y las exactas circunstancias en un preciso momento, es donde el dinamismo entra en el proceso y se aprecia cómo hay que hacer uso de los conceptos cognitivos.

8. Bibliografía

Buchanan, Rhonda Dahl (Editora). *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. Washington: La organización de los Estados Americanos, 2001. Impreso.

Croft, William and D.A Cruse. *Cognitive Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004 . Páginas 28-39. Web.

Evans, Vyvyan and Melanie Green. *Cognitive Linguistics – An Introduction*. London: Routledge, 2006. Páginas 286–304. Web.

Oatley, Keith. *Best Laid Schemes: The psychology of emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. Impreso.

Shua, Ana María. *Temporada de Fantasma*s. Madrid: Páginas de espuma, 2004. Impreso.

Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics, an introduction*. London: Routledge, 2002. Impreso.

Valls, Fernando. *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de espuma, 2008. Impreso.

Real Academia Española. *Diccionario de la Real Academia Española*. Vigésima segunda versión, 2001. Web.